

"Direitos Humanos no Banquete dos Mendigos": um registro fonográfico e político da cena musical no Brasil ditatorial de 1973

Diego de Moraes Campos

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro – Rio de Janeiro – Brasil

diegomascate@gmail.com

Resumo: O objetivo desse artigo é refletir sobre os significados históricos do álbum "Direitos Humanos no Banquete dos Mendigos" (1974/1979), compreendido como um documento sonoro do show-manifesto dirigido pelo compositor Jards Macalé e pelo artista plástico Xico Chaves, no conturbado ano de 1973, em plena ditadura empresarial militar brasileira (1964–1985), no MAM (Museu de Arte Moderna) do Rio de Janeiro. Esse ato político-cultural reuniu uma parcela expressiva da cena musical da época, em defesa da “Declaração Universal dos Direitos Humanos” de 1948, contando com o apoio da Organização das Nações Unidas (ONU). A gravação dos áudios do show foi censurada em 1974, sendo posteriormente relançada em vinil (em 1979) e em CDs (em 2015), como registro fonográfico de um protesto humanista, democrático e libertário do campo cultural nesse período histórico. Procuro situar esse evento na discografia de Macalé e também destacá-lo como uma obra coletiva diversificada, importante para o acervo da história da música popular brasileira.

Palavras-chave: Jards Macalé. Direitos Humanos. Ditadura. MPB.

Introdução

O álbum musical "Direitos Humanos no Banquete dos Mendigos" (1974/1979) pode ser compreendido como um documento sonoro emblemático, por ser o registro histórico de um show-manifesto em defesa dos princípios democráticos, da liberdade e dos direitos humanos – em contraponto ao Brasil ditatorial de 1973. Nos limites desse artigo sugiro uma interpretação de tal disco em duas direções: entende-lo como uma importante peça na discografia de Jards Macalé e também como uma “obra coletiva” de um campo cultural que envolveu diversos artistas – e seus públicos – num projeto estético e político, de resistência ao regime empresarial militar brasileiro (1964–1985).

Idealizado e dirigido pelo compositor carioca Jards Macalé, em parceria com o artista plástico e poeta Xico Chaves, o espetáculo contou com a participação de nomes expressivos da cena da “música popular brasileira” (MPB) da época. Em pleno regime ditatorial, o show foi realizado no MAM (Museu de Arte Moderna) do Rio de Janeiro, na tarde do dia 10 de

dezembro de 1973 (MOTA, 2003, p. 2). No ano seguinte a gravação do áudio do evento foi lançada em um disco duplo (que depois seria censurado), tornando-se um marco histórico da memória desse gesto artístico-político em defesa de princípios humanistas e democráticos

Inicialmente Macalé cogitava fazer um show provocativo em “autobenefício”, segundo suas palavras: “em atitude de humor, denúncia e necessidade” (MACALÉ, 2015, p.2). Porém, por uma conjunção de acasos, o evento acabou sendo realizado em comemoração ao “25º aniversário da Declaração Universal dos Direitos Humanos” de 1948, com o apoio da Organização das Nações Unidas (ONU). Assim, o espetáculo passou a ter um sentido de protesto contra os abusos autoritários do Estado de exceção de então.

O show contou com a participação de músicos de diferentes estilos – desde nomes estigmatizados como “malditos da MPB”¹ por parcelas da crítica musical (como os compositores Jorge Mautner, Luiz Melodia e o próprio Macalé) até nomes já “estabelecidos” no circuito cultural da época (como Chico Buarque, Gal Costa, Edu Lobo, entre outros), que se destacaram nos festivais televisionados de música popular brasileira da década de 1960 (MELLO, 2003). Muitos dos artistas que ali estavam, inclusive, integravam o *casting* da gravadora multinacional *Phonogram*, que havia realizado naquele mesmo ano (entre os dias 10 e 13 de maio) o histórico festival “Phono 73”, no Centro de Convenções do Anhembi, em São Paulo.

Pela audição da obra fonográfica “Banquete dos Mendigos” percebe-se que não se trata de um registro estético homogêneo, mas registra dimensões criativas da diversidade musical do Brasil de 1973, a despeito do clima repressor vigente. Por se tratar de uma fonte multifacetada, no próximo tópico apresentarei algumas observações conceituais e metodológicas que podem auxiliar para a interpretação histórica desse documento sonoro.

¹ O termo “malditos da MPB” é utilizado pela crítica musical especializada para se referir a um conjunto de artistas que entraram em evidência entre os anos 1960 e 1970. Entre as principais características do grupo destacam-se: “relação instável com o mercado apesar de possuírem recepção positiva de um público específico e difícil de mensurar, comportamento transgressor, proximidade com a contracultura, postura muitas vezes anticomercial, utilização de recursos musicais não muito comuns, fusão de elementos estéticos e temáticos não usuais, não alinhamento a uma temática política polarizada entre esquerda ou direita, letras de canções fortes, ácidas e sarcásticas”, entre outros (DIOGO, 2016, p. 1).

A “Música Popular” e o “Regime Empresarial-Militar”

A riqueza musical apresentada no disco “Banquete dos Mendigos” abre uma gama de possibilidades interpretativas para se discutir essa fonte histórica de uma forma interdisciplinar. Entre os vários paradigmas teórico-metodológicos para a história da canção popular no Brasil, uma importante referência historiográfica é o trabalho de Marcos Napolitano (2002). No livro “História & música: história cultural da música popular”, o autor evidencia o valor heurístico da música popular para se pensar diversos dilemas históricos brasileiros:

A música, sobretudo a chamada “música popular”, ocupa no Brasil um lugar privilegiado na história sociocultural, lugar de mediações, fusões, encontros de diversas etnias, classes e regiões que formam o nosso grande mosaico nacional. Além disso, a música tem sido, ao menos em boa parte do século XX, a tradutora dos nossos dilemas nacionais e veículo de nossas utopias sociais. Para completar, ela conseguiu, ao menos nos últimos quarenta anos, atingir um grau de reconhecimento cultural que encontra poucos paralelos no mundo ocidental. Portanto, arrisco dizer que o Brasil, sem dúvida uma das grandes usinas sonoras do planeta, é um lugar privilegiado não apenas para *ouvir*, mas também para *pensar* música – não só a música brasileira, no sentido estrito, mas a partir de uma mirada local, é possível pensar ou repensar o *mapa mundi* da música ocidental, sobretudo este objeto não-identificado chamado de “música popular” (NAPOLITANO, 2002, p. 5).

Para se interpretar a música popular como um fenômeno artístico híbrido, que intersecciona melodia e letra, Napolitano a destaca como manifestação estética com elementos musicais (sonoros) e poéticos (escritos), orientação também indicada pela “semiótica da canção” do linguista e compositor Luiz Tatit. Além da abordagem formalista, também é fundamental se articular “texto” e “contexto” histórico. Nesse sentido, o desafio multidisciplinar recomendado por Napolitano é o de se fazer o mapeamento das camadas de sentido da canção popular (esse produto musical e verbal), bem como de suas formas de inserção na sociedade e na história, “evitando, ao mesmo tempo, as simplificações e mecanicismos analíticos que podem deturpar a natureza polissêmica (que possui vários sentidos) e complexa de qualquer documento de natureza estética” (NAPOLITANO, 2002, p. 78-79). Além de um conjunto de procedimentos analíticos para se abordar a formação da canção, o autor sublinha os planos multidimensionais da recepção (o compositor e o intérprete como receptores-criadores e o público ouvinte como receptor-fruidor):

A inserção do compositor num determinado espaço público é inseparável da formação de um determinado público musical (CHANAN, 1999). A construção da esfera musical (seja popular, folclórica ou erudita) não é uma correia mecânica de transmissão do produtor para o receptor, passando pelos mecanismos e instituições de difusão musical. As possibilidades e estímulos para a criação e para

a escuta formam uma estrutura complexa, contraditória, com as diversas partes interagindo entre si (NAPOLITANO, 2002, p. 83).

Nessas questões complexas do debate epistemológico das “teorias da recepção” mobilizadas para as reflexões sobre canção popular, uma importante ferramenta analítica é o conceito de “cena musical”, tal como foi abordado pelo pesquisador canadense Will Straw, que o caracterizou não como uma comunidade musical e sociológica, mas de uma maneira múltipla e difusa. Para Straw, “cena musical” se define como:

Um espaço cultural no qual um leque de práticas musicais coexiste, interagem umas com as outras dentro de uma variedade de processos de diferenciação, de acordo com uma ampla variedade de trajetórias e interinfluências (*apud* NEGUS, 1999, p. 22). A “cena musical” não indicaria uma cultura de oposição “ao sistema”, e não emergiria, necessariamente, de um grupo ou classe particular, traduzindo várias coalizões e alianças, ativamente criadas e mantidas (NAPOLITANO, 2002, p. 31-32).

Straw “articulou as noções de campo (Bourdieu), lógica social das mercadorias culturais (Miége) e práticas cotidianas (De Certeau) para analisar a existência das cenas musicais” (JANOTTI, 2012, p. 6), em seus estudos na década de 1990. Com o intuito de compreender a confluência de atores e interesses no show/disco aqui analisado, destaco do conceito de “cena musical”, a noção de “campo cultural”, pensando-o como sistema de tomadas de posição culturais em configurações de agentes em disputas por poder simbólico e por associações estratégicas. Para Pierre Bourdieu (2007, p. 99):

à medida que se constitui um campo intelectual e artístico (e ao mesmo tempo, o corpo de agentes correspondente, seja o intelectual em oposição ao letrado, seja o artista em oposição ao artesão), definindo-se em oposição ao campo econômico, ao campo político e ao campo religioso, vale dizer, em relação a todas as instâncias com pretensões a legislar na esfera cultural em nome de um poder ou de uma autoridade que não seja propriamente cultural, as funções que cabem aos diferentes grupos de intelectuais ou de artistas, em função da posição que ocupam no sistema relativamente autônomo das relações de produção intelectual ou artística, tendem cada vez mais a se tornar o princípio unificador e gerador (e portanto, explicativo) dos diferentes sistemas de tomadas de posição culturais e, também, o princípio de sua transformação no curso do tempo.

Abordando os conflitos na esfera cultural produtora de um “mercado de bens simbólicos” na história intelectual das sociedades europeias, Bourdieu destaca o processo de autonomização da produção intelectual e artística como relacionado à constituição de uma categoria socialmente distinta de artistas ou de intelectuais profissionais. Mobilizando essa reflexão teórica para se pensar o caso brasileiro aqui estudado, penso que também existiu uma “relativa autonomia” na constituição do campo sociocultural em questão, ainda que

num contexto de intensificação da repressão após o AI-5 (1968)². Apesar de ser um “regime militar” (repressor), paradoxalmente, também existiam interesses “empresariais” (da indústria fonográfica multinacional) em jogo, que contribuíam para garantir tal “autonomia relativa” para a ação cultural de artistas e intelectuais, que conseguiriam viabilizar esse protesto (a realização do show e o lançamento do disco) em defesa dos direitos humanos – contando, inclusive, com o apoio de representantes internacionais das Nações Unidas.

Um autor clássico para se compreender o tipo de sistema político imposto em 1964 como um “Regime empresarial-militar” é o cientista político uruguaio René Armand Dreifuss (1981), autor do *best-seller* “1964: A conquista do Estado – Ação política, poder e golpe de Estado”. Em seu trabalho monumental, articulando teoria e empiria, Dreifuss (1981, p. 36) compreendeu o Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (IPES)³ e o Instituto Brasileiro de Ação Democrática (IBAD) como um “complexo” que constituiria um “partido político” do empresariado contrário ao “populismo nacional-reformista”, vigente entre 1945 e 1964. O autor formula a categoria de “elite orgânica” para explicar a ação política desse complexo integrado aos dos novos interesses capitalistas do bloco de poder multinacional e associado. Pela leitura de Dreifuss (1981, p. 455) não foi apenas um “aparelho militar-burocrático” que tomou o poder em 1964, mas tratou-se de um movimento articulado de tal Complexo IPES/IBAD e o movimento civil-militar vinculado a esse “bloco multinacional e associado”. Assim, para explicar a “crise do populismo” dos anos 1960, em uma perspectiva transnacional, Dreifuss (1987, p. 43) relaciona o complexo fenômeno político do “populismo” ao problema do crescimento demográfico nas grandes cidades e da erupção da luta de classes – conforme se abstrai de sua definição:

O populismo tem recebido várias interpretações. Para efeito da presente análise, será considerado o populismo como o bloco histórico construído pelas classes dominantes dentro das condições particulares do Brasil, isto é, a integração e articulação de diferentes classes sociais sob a liderança de um bloco de poder oligárquico-industrial. Mesmo sendo a forma que tentou encobrir a supremacia

² O AI-5 (Ato Institucional nº 5, de 13 de dezembro de 1968), que definiu “o momento mais duro do regime, dando poder de exceção aos governantes militares para punir arbitrariamente os que fossem inimigos do regime ou como tal considerados”, segundo: D’ARAÚJO, Maria Celina. *O AI-5*. Fundação “Getúlio Vargas”, Centro de Documentação de História Contemporânea do Brasil. Disponível em: <<http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/FatosImagens/AI5>>. Acesso em 17 nov. 2017.

³ “O Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (IPES), fundado em 1961 e foi um dos principais articuladores contra o presidente João Goulart, participando ativamente das ações políticas que levariam ao Golpe Militar de 1964. Enquanto uma associação patronal fundado por um grupo de empresários de São Paulo e do Rio de Janeiro, o IPES foi dirigido pelo general Golbery do Couto e Silva, um dos professores da Escola Superior de Guerra (ESG), estudioso de geopolítica e um dos teóricos da Ditadura Militar. “O IPES foi instituído como uma ‘agremiação apartidária com objetivos essencialmente educacionais e cívicos’. Além disso, segundo o documento, o IPES seria orientado por ‘dirigentes de empresas e profissionais liberais que participam com convicção democrática” (DREIFUSS, 1981, p. 163).

de classe desse bloco de poder, o populismo permitiu a existência de um espaço político no qual as classes trabalhadoras foram capazes de expressar algumas de suas reivindicações e de desenvolver formas organizacionais que tentaram quebrar a camisa-de-força ideológica e política populista.

Em sua preocupação central, o autor enfatizou o caráter de classe (empresarial) do golpe de Estado de 1964. “Ditadura militar” é um termo muito difundido pelo senso comum, mas que muitas vezes oculta, em termos conceituais, o conteúdo classista do Regime, ao omitir a ação das classes dominantes que se organizaram em busca de uma simetria entre poder econômico e poder político. Para elucidar esse processo conflituoso, Dreifuss segue a tradição sociológica e analítica de Francisco Weffort (1978) e Otávio Ianni, ampliando suas análises – ao detalhar vários aspectos da crise de 1960 a 1964 [entendida como uma crise de regime político (e não apenas de governo)] e analisando os significados de como as reformas propostas pelo governo de João Goulart (1961-1964) acenavam para uma ruptura com o próprio populismo.

Em “O populismo na política brasileira” Weffort (1978) não apresenta o populismo de uma forma unilateral, pois não é um fenômeno marcado apenas pela ideia de “manipulação”. É uma forma de dominação de classe, mas não é unívoco, por se tratar de uma via de mão dupla (troca de votos por direitos e conquistas), ao se constituir numa forma possível de expressão dos anseios das grandes massas urbanas pós-1945, em busca de cidadania. O “colapso do populismo” com o golpe classista de 1964 contribuiu, assim, para um tipo de “modernização” do Estado capitalista no Brasil, de acordo com os interesses de setores integrados ao capital multinacional-associado e insatisfeitos com os avanços das pautas trabalhistas e nacionalistas. Assim, é importante frisar que a ditadura criou o DOI-CODI⁴ e outros aparatos repressivos; mas também fundou o Banco Central (interesse do capital financeiro), o FGTS (“poupança para fundos”) e outras “modernizações” capitalistas (ALVES, 2005, p. 117)⁵ no panorama econômico e geopolítico brasileiro.

Nesse contexto complexo e contraditório, o show (e o disco) “Banquete dos Mendigos” pode ser lido tanto como um evento alvo da repressão da censura militar, como também como expressão de uma “autonomia relativa” do campo cultural da época, possibilitada,

⁴ Destacamento de Operações de Informação - Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI) foi um órgão subordinado ao Exército, de inteligência e repressão do governo brasileiro durante o regime empresarial-militar de 1964.

⁵ “O modelo econômico sofisticou-se durante este período, com novas normas de controle salarial e o esboço de um programa abrangente – o Fundo de Garantia por Tempo de Serviço (FGTS). O FGTS foi concebido para substituir as normas então existentes de estabilidade no emprego, criando um fundo especial para a acumulação de capital” (ALVES, 2005, p. 117).

entre outros fatores, pela própria emergência de um modelo de indústria fonográfica multinacional no Brasil.

“O Banquete dos Mendigos” na trajetória/discografia de Jards Macalé

O “Banquete dos Mendigos” é um fato importante para se repensar a trajetória artística de Jards Macalé na cena musical (enquanto compositor e agitador cultural atuante na conjuntura da primeira metade da década de 1970), em diálogo com várias vertentes da MPB da época. Além de documentar um “engajamento” cultural, também contribui para se discutir muitos aspectos a respeito do funcionamento da própria indústria fonográfica no Brasil, considerando-se tanto os áudios, como também o disco físico e o conjunto de depoimentos que reconstituem a historicidade desse episódio, na medida em que documentam parcelas da rede de sociabilidade ao redor de Jards naquela circunstância turbulenta.

Até aquele ano (1973), Macalé já tinha lançado um álbum (pela gravadora *Phillips*, no ano anterior) e um compacto de vinil (pela *RGE*, em 1970). Apesar de ainda não ter uma discografia extensa, apresentava uma trajetória considerável, marcada pela interação com as obras de músicos de diversos estilos e participações em vários trabalhos no teatro e no cinema. Jards já tinha produzido, por exemplo, o elogiado disco “Transa” (1972), que Caetano Veloso gravou em seu exílio em Londres. Sua composição “Vapor Barato” (em parceria com o poeta baiano Waly Salomão) era sucesso na voz de Gal Costa (tendo sido lançada como *single* em compacto e também no antológico álbum “Fa-Tal - Gal a Todo Vapor”, de 1971). Artista multifacetado, havia trabalhado com cinema fazendo trilha sonora para vários filmes, como “Macunaíma” (1969) de Joaquim Pedro de Andrade. Vale ressaltar ainda sua rede de parcerias incluía diversos poetas (como Torquato Neto, Capinan, Duda Machado e o próprio Waly Salomão) e até artistas plásticos reconhecidos, como Ligia Clark e Hélio Oiticica (ALBIN, 2006, p. 367).

O posicionamento crítico e ousado de Macalé na cena fonográfica do período o destaca como um tipo de artista crítico com múltiplas atuações, provocador de tensões na linguagem e de reflexões intelectuais – um conjunto de aspectos que o insere no fenômeno do compositor enquanto “intelectual da cultura”, comentado por Santuza Cambraia Naves (2010) no livro “Canção popular no Brasil”. Para a autora, no final dos anos 1950 e ao longo dos anos 1960, quando a canção se tornou o *locus* dos debates estéticos e culturais, os

compositores populares passaram a comentar todos os aspectos da vida, do político ao cultural (NAVES, 2010, p. 19).

O itinerário criativo e profissional de Jards Macalé até meados da década de 1970 é representativo para se discutir questões da produção musical e da indústria fonográfica brasileira. Nessa direção analítica, buscando elucidar a trajetória de Macalé, João Pimentel (2007, p. 125) sintetiza a conjuntura artística e pessoal de dificuldades financeiras que o artista atravessava naquele período de tensões, em 1973:

Atolado em dívidas, concebe show em autobenefício, intitulado “Banquete dos Mendigos”. Logo depois é convidado a realizá-lo no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em comemoração ao 25º aniversário da Declaração Universal dos Direitos Humanos, com a participação de Chico Buarque, Milton Nascimento, Gonzaguinha, Jorge Mautner, Raul Seixas, Gal Costa e Dominginhos. O espetáculo foi gravado em disco e dedicado ao poeta Torquato Neto.

É emblemático o fato de Macalé ter dedicado esse disco “Banquete dos Mendigos” ao seu parceiro Torquato Neto (1944-1972), poeta piauiense que havia cometido suicídio no ano anterior. Em 1973 muitos dos textos de Torquato foram reunidos por Waly Salomão e publicados no volume póstumo “Últimos dias de Paupéria”, que foi lido como “bíblia” pelas novas gerações, segundo Heloisa Buarque de Hollanda (2004, p. 78), que afirma que “tanto a densidade da transcrição de suas vivências de limite quanto a avidez com que o livro foi lido e relido demonstram a força e a presença dos temas da loucura e da morte no momento”. Como se vê (não apenas pelas gravações, mas também pelas informações do encarte) esse álbum é representativo para se rememorar aquela cena cultural, na medida em que é uma obra de intersecção entre variados circuitos musicais. Como tantos artistas e intelectuais distintos foram reunidos num só evento naquela conjuntura complicada?

Jards Macalé, endividado e sem gravadora, como vimos, procurava um lugar para seu show “auto beneficente”. Foi até o MAM, onde seu amigo Cosme Alves Neto (então diretor da cinemateca) o apoiou para realizar o espetáculo ali mesmo no museu e ainda o sugeriu relacioná-lo a um evento que estava acontecendo no Rio de Janeiro com apoio da ONU, em comemoração aos 25 anos da “Declaração Universal de Direitos Humanos”. A “Declaração”, aprovada pela Assembleia Geral das Nações Unidas em 10 de dezembro de 1948, após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), era um marco internacional em reação aos horrores do Holocausto (FILHO, 1998, p. 175) e poderia ser difundida como denúncia à ditadura brasileira.

Um dos documentos da década de 1970 que registraram o show “Banquete dos Mendigos” é a edição nº 324 do jornal “O Pasquim” (de 12/09 à 18/09/1975) que vinha com a chamada de capa: “Entrevista com o estranho Macalé”. No decorrer da entrevista,

Jards comentou vários aspectos de sua trajetória pouco convencional, abordou as dificuldades advindas com o rótulo de “maldito” e enfatizou seu desentendimento com a gravadora *Phillips*, pela qual havia lançado seu disco de 1972. “Me botaram pra fora e me vi cerceado economicamente por todo o empresariado brasileiro” reclamava. Nessa mesma entrevista já explicitava que o show no MAM fora feito em “autobenfício”, visto que eram comuns shows beneficentes na época. Sobre as dificuldades profissionais que passava, comentou:

Teve um momento em que para mostrar meu próprio trabalho – tanto de arranjador como de compositor – tive que gravar discos cantando. Gostei de gravar. Só que essa determinação do consumo, do que vende e o que não vende, do que é e o que não é... Essa gama de classes A, B, e C... No final disseram que não havia uma parcela pra mim nessa situação. Fui escorraçado da *Phillips* pelo Sr. André Midani, que chama as pessoas, paternalisticamente, de “meus meninos”. As coisas estavam separadas em industrial e o lixo industrial. Lixo industrial seria o que chamam de vanguarda. E acabei sendo considerado como vanguarda pra vender. Não vendeu. Sendo considerado como maldito – mais um rótulo. O último maldito foi o Bauderalire. Não vendeu. Não vendia não pela transação do consumo, mas por falta da colocação do produto no mercado pelas gravadoras. Saí da Philips e assinei contrato com a Som Livre. Isso aconteceu por causa de uma desorganização interna da Som Livre, que não é uma gravadora. É uma editora de discos que foi feita para editar discos de novela, e não pra lançar discos de pessoas que tenham um trabalho (MACALÉ, 1975, p. 10).

Apesar dessas intempéries comerciais, a própria realização do espetáculo “Banquete dos Mendigos” no MAM (que já era um campo cultural consagrado) demonstra que Macalé era um artista bem articulado no cenário musical, apesar de catalogado com o rótulo ambivalente de “maldito”. Napolitano (2002) define o estigma “malditos da MPB” como uma “tendência” surgida na música brasileira após o tropicalismo, particularmente evidenciada no VII Festival Internacional da Canção (FIC) de 1972, quando Walter Franco apareceu com a canção “Cabeça”, marcada pela provocação política e pelo experimentalismo artístico desconstrutivista:

Os “morcegos sobre Gotham City”, metáfora da repressão política cantada por Jards Macalé no FIC de 1969, triunfaram, apesar da atitude de protesto do júri destituído que tentou lançar um manifesto sobre a censura. Mas o saldo do VII FIC, do ponto de vista da geração de novos talentos foi significativo. Nele apareceram para o grande público nomes como Fagner, Raul Seixas, Alceu Valença, Walter Franco, entre outros. O FIC de 1972 também expressou um certo clima de radicalidade que marcava os jovens criadores, com sua alardeada aversão às fórmulas de sucesso, incluindo aquelas do “bom gosto”, o que acabou criando uma nova tendência na MPB: a dos “malditos”. Luiz Melodia, Jards Macalé, Walter Franco, Jorge Mautner, serão grandes campeões de encalhe de discos, ao mesmo tempo que prestigiados pelos críticos e pelo público jovem mais ligados à contracultura, retomando um espírito que estava sem seguidores desde o colapso do Tropicalismo, em 1969 (NAPOLITANO, 2002, p. 8).

Tais compositores da MPB rotulados como “malditos” muitas vezes eram artistas vanguardistas ou tidos como pessoas “de temperamento difícil” – o que levaram vários deles

a terem problemas profissionais com a indústria cultural. Tais dificuldades para fazer “concessões” ao sistema comercial fonográfico vigente acabavam gerando situações pessoais tensas, até de penúria financeira, em muitos casos. No volume sobre Macalé da coleção “Álbum de retratos” (2007), João Pimentel (2007, p. 61) também pontua a circunstância profissional complicada que Macalé passava na época em que realizou o “Banquete”:

Depois de brigar com a gravadora *Phillips* por conta de direitos autorais, Macalé, endividado, resolveu fazer um show para botar a vida financeira em ordem. Mas, por causa de uma série de coincidências, transformou “O banquete dos mendigos” em um ato político, casado com a comemoração, em 1973, do 25º Aniversário da Declaração Universal dos Direitos Humanos. Em um clima de muita tensão e com a bandeira da ONU como cenário, Macalé, Chico Buarque, Milton Nascimento, Gonzaguinha, Jorge Mautner, Raul Seixas, Gal Costa, Paulinho da Viola, Dominginhos, entre outros, cantaram para mais de quatro mil pessoas no Museu de Arte Moderna, no Rio de Janeiro.

Nesse cenário abrangente, Macalé pode ser destacado como um sujeito significativo para se (re)pensar os dilemas vivenciados por muitos artistas na virada da década de 1960 para os anos 1970, no Brasil, quando diversos setores da juventude experimentavam novas formas expressivas num campo cultural politizado. Macalé havia iniciado sua carreira no circuito universitário “engajado” dos anos 1960, depois participou da chamada “Era dos Festivais” (MELLO, 2003), circundou o movimento tropicalista, se inseriu na indústria fonográfica e, por fim, foi estereotipado de “maldito da MPB”. Analisando o conjunto dessa sua trajetória artística incomum, Paulo Terron (2014) considerou “O Banquete dos Mendigos” como “o passo mais arriscado da carreira de Jards Macalé”. Esta descrição aparece no encarte da “Ocupação Jards Macalé” (realizada pelo Itaú Cultural de São Paulo em 2014):

O passo mais arriscado da carreira de Jards Macalé foi dado, segundo ele, com uma inocência completa. Em dezembro de 1973, o músico organizou um show chamado O Banquete dos Mendigos, que contou com a participação de Raul Seixas, Dominginhos, Chico Buarque, Johnny Alf, Gal Costa e vários outros. A intenção era celebrar – em plena ditadura militar – os 25 anos da Declaração Universal dos Direitos Humanos com uma apresentação musical no Museu de Arte Moderna do Rio, em parceria com a Organização das Nações Unidas. Entre uma canção e outra, trechos do texto celebrado eram lidos para uma plateia de 4 mil pessoas, que aplaudia qualquer menção à liberdade. O artigo 5º - “Ninguém será submetido a tortura nem a punição ou tratamento cruel, desumano, degradante” – gerou uma explosão de gritos. “Foi um xeque-mate naquele momento”. Na saída do espetáculo houve policiamento reforçado, mas não conflito ou prisões. “A gente saiu cercado pela polícia, num grande corredor polonês. Não bateram, não fizeram nada”. O único refém, no entanto, foi o próprio show: gravado, ele daria origem a um álbum duplo, mas a censura barrou o lançamento do disco – que acabou ficando na gaveta por seis anos, até ser liberado em 1979 (TERRON, 2014, p. 26).

O show/disco como obra coletiva

Compreendendo o show (e o disco) “Banquete dos Mendigos” como uma “obra coletiva”, mobilizo aqui a ideia de “confluência” de trajetórias (que é um aspecto da análise cultural que Frederico Coelho desenvolveu em sua narrativa sobre a “cultura marginal” nas décadas de 1960 e 1970). A partir dessa perspectiva podemos interpretar que várias obras artísticas/musicais desse período surgiram de parcerias situadas num compromisso coletivo com alguns temas, ou seja, com perspectivas sintonizadas num sentido de produção comunitária:

Os movimentos, que demarcavam o cenário cultural brasileiro de ponta a ponta, estavam diretamente ligados a trajetórias individuais que, em determinado momento, confluíram seus interesses para um compromisso estético coletivo. Esse processo permitiu uma situação de engajamento na qual obras individuais passavam a fazer parte de algo maior do que a autoria ou a autonomia de um criador. Suas obras não são somente parte de uma manifestação individual, mas fruto também de um compromisso e de uma responsabilidade diante da opção do artista em fazer parte de uma comunidade criativa, uma coletividade atuante no campo cultural (COELHO, 2010, p. 43).

O “Banquete dos Mendigos” é um exemplo da constituição dessa “comunidade criativa”, que agregou em um mesmo espetáculo vários artistas que tinham projetos estéticos radicalmente distintos, como Milton Nascimento e Raul Seixas, por exemplo. Esses músicos se reuniram por um mesmo objetivo discursivo: o protesto contra os ataques da ditadura aos direitos humanos, ou seja, tinham um “inimigo em comum” que mobilizava suas perspectivas utópicas, românticas e revolucionárias⁶, em vários casos. Essa postura de trabalho em conjunto, todavia, não foi inaugurada apenas na década de 1970. A partir da leitura de Naves (2010) podemos definir que a iniciativa de “criação coletiva” (que irá marcar a história da própria MPB) tem no espetáculo “Opinião” (iniciado no fim de 1964, após o golpe) um de seus marcos:

A meu ver, as apresentações do espetáculo *Opinião* que tiveram início no final de 1964 (dirigido por Augusto Boal e escrito e produzido por Oduvaldo Vianna Filho, Ferreira Gullar, Paulo Pontes e Armando Costa e apresentado por Nara Leão, Zé Kéti e João do Vale) concorreram para o desenvolvimento da ideia de MPB. O *Opinião* contribuiu não só com a musicalidade, mas também com o estabelecimento de um tipo de postura que irá singularizar a futura MPB: o

⁶ Sobre as utopias e ideologias dessa geração de jovens, vale lembrar o argumento de Marcelo Ridenti, que em seu livro *Em Busca do Povo Brasileiro: Artistas da Revolução, do CPC à era da TV* (2000), trata da hipótese em que se pode falar de um “romantismo revolucionário” para compreender as lutas políticas e culturais dos anos 1960 e início dos 1970. Para Ridenti (2000, p. 24) a utopia revolucionária romântica do período valorizava a vontade de transformação, a ação dos seres humanos para mudar a História, num processo de construção do homem novo. O autor identifica várias versões desse romantismo em manifestações pré e pós-golpe.

diálogo intenso e o trabalho conjunto de músicos com artistas de outras áreas e com intelectuais que se mostram ativos na cena cultural, como dramaturgos, diretores de teatro e de cinema, poetas, artistas plásticos e ensaístas (NAVES, 2010, p. 44).

Esse tipo de “obra coletiva” desenvolvida a partir do espetáculo “Opinião” marcará não apenas a carreira, mas também a visão de mundo de Jards Macalé, que havia começado sua trajetória profissional como violonista no show “Opinião”, dirigido pelo teatrólogo Augusto Boal. Tal coletividade d’ “O Banquete” traz, assim, a marca plural da *persona* artística de Jards. Essa dimensão “coletiva” está presente no próprio áudio do disco, gravado clandestinamente, registrando a participação entusiástica da plateia ali presente. Após a leitura de cada artigo o público juvenil ovacionava as mensagens democráticas, marcando uma história de resistência naquela tarde no MAM. Nos áudios do disco está registrada também a voz indignada e entusiasmada do jornalista e poeta Ivan Junqueira, que era o Secretário Geral e Diretor do Centro de Informações da ONU. No encarte do vinil duplo, inclusive, vem a cópia de uma carta de Antônio Muño, então Diretor da ONU, assinada logo após o show (em 13 de dezembro de 1973), agradecendo Macalé por aquele evento inédito para a popularização dos direitos e das liberdades fundamentais:

Neste 25º Aniversário da Declaração Universal dos Direitos Humanos, devemos a você algo muito particular e, que segundo penso, não tem precedentes na crônica das Nações Unidas, ao menos neste país. Graças a você e aos músicos que participaram desse “Banquete dos Mendigos”, a Declaração Universal dos Direitos Humanos nunca esteve tão próxima do povo e da juventude, aos quais, quero crer, caberá em grande parte o futuro de seu destino enquanto documento destinado a divulgar e a preservar os direitos e liberdades fundamentais do homem (MUÑO, 1973, p. 1).

Para Jards “a carta de Direitos humanos parecia ser um documento subversivo” naquele contexto⁷, marcado por utopias revolucionárias, bem como pela resistência cultural juvenil em prol de princípios democráticos em uma época de desespero. Em seu primeiro artigo, a carta já anuncia os seguintes princípios igualitários: “Todos os homens nascem livres e iguais em dignidade e direitos. São dotados de razão e consciência e devem agir em relação uns aos outros com espírito de fraternidade” (FILHO, 1998, p. 175). Percebe-se, então, que essa Declaração tem inspirações num “*ethos* da igualdade”, característica definidora de uma perspectiva política “de esquerda”, segundo Norberto Bobbio (2011, p. 150), que assim comenta o surgimento de várias cartas internacionais após as Guerras Mundiais:

Uma das conquistas mais clamorosas (...) dos movimentos socialistas que se identificaram, ao menos até agora, com a esquerda, é o reconhecimento dos direitos sociais ao lado dos direitos de liberdade. Trata-se de novos direitos que

⁷ Em depoimento para Charles Gavin do programa “Som do Vinil” do Canal Brasil (2012).

começaram a ser incorporados às constituições a partir do fim da Primeira Guerra Mundial e foram consagrados pela Declaração Universal dos Direitos do Homem e por outras Cartas internacionais sucessivas. A razão de ser de direitos sociais, como o direito à educação, o direito ao trabalho, o direito à saúde, é uma razão igualitária. Todos esses três direitos objetivam reduzir a desigualdade entre quem tem e quem não tem, ou colocar um número cada vez maior de indivíduos em condições de serem menos desiguais no que diz respeito a indivíduos mais afortunados por nascimento ou condição social (BOBBIO, 2011, p. 125).

Composta por 30 artigos que enumeram os direitos humanos e as liberdades fundamentais de todos os homens e mulheres, sem discriminação, a carta é assim descrita por Pedroso (2005, p. 2):

A Declaração Universal dos Direitos Humanos foi adotada pela Assembleia Geral das Nações Unidas, em 10 de dezembro de 1948, com o ideal comum de atingir a todos os povos e nações, a fim de que os indivíduos e os órgãos das sociedades não medissem esforços no sentido de educar e desenvolver o respeito a esses direitos e liberdades, visando à promoção de uma ordem mundial pacífica.

Tais princípios em defesa dos direitos humanos igualitários circulavam como mensagens inspiradoras para aquela juventude crescida no pós-guerra. Circunstanciando o disco “Banquete dos Mendigos” na história dessa geração de jovens, interpreto sua historicidade em duas direções: a) em um sentido particular – inserido na discografia e na trajetória múltipla de Jards Macalé (como vimos); e b) em seu sentido social – como uma “obra coletiva”, ou seja, como um fenômeno artístico e político de defesa dos direitos humanos e dos princípios democráticos. Além desse sentido social, destaca-se também seu valor estético, na medida em que pode ser ouvido como um painel da diversidade da música brasileira daquele ano – período que vem sendo cada vez mais revalorizado pela memória musical, como registra o livro “1973: O ano que reinventou a MPB”, organizado por Célio Albuquerque, lançado em 2014 e reeditado em 2017.

Nesse horizonte de expectativas romântico-revolucionário, compreende-se o sentido da vibração da plateia de uma forma participativa, emocionada e explosiva, após a leitura de cada um dos artigos da Declaração por Ivan Junqueira com um tom de indignação diante do regime ditatorial que já fazia mais de 9 anos e passava naquele ano pelo governo do general Emílio Garrastazu Médici (1969-1974). “Meu período na ONU coincide com essa época de mentalidade militarista no Brasil e em todo o Cone Sul”, relata Junqueira, lamentando que várias ações da ONU foram comprometidas pelo período de repressão no Brasil. Quando terminou o show o museu estava cercado pelo exército, pois tinha uma plateia volumosa, conforme registra foto no encarte do disco.

A capa original do LP (*long-play*) era para ser de uma imagem de crianças africanas rindo enquanto recebiam comida da ONU. Mas essa imagem passou para dentro do encarte

do vinil, sendo substituída pela reprodução do quadro “A Última Ceia”, de Leonardo da Vinci, como expressão simbólica da própria “obra coletiva” ali materializada.



Figura 1: Capa do álbum “O Banquete dos Mendigos”

Fonte: RCA, 1974/1979.

O artista plástico que elaborou essa capa foi o carioca Rubens Gerchman (1942-2008), que já tinha uma experiência criativa com capas de discos – tinha feito, por exemplo, a capa de outro grande vinil coletivo: o antológico “Tropicália ou *Panis et Circensis*” (1968), manifesto tropicalista no qual Nara Leão cantou “Lindoneia”, composição de Caetano Veloso inspirada em um quadro de Gerchman:

Nara Leão participa do Tropicalismo gravando em 1968 uma das faixas do *Tropicália* ou *Panis et Circenses*, disco-manifesto do movimento. Nara interpretou, nesse LP, o bolero “Lindoneia”, composição de Caetano Veloso que dialogou com o quadro *Lindoneia, Gioconda do subúrbio* de Rubens Gerchman. (NAVES, 2010, p. 60).

Como se vê esse grupo de artistas inspiravam-se constantemente nos trabalhos uns dos outros, o que contribuía para a criação de obras ricas musicalmente. Considerando a variedade de artistas ali presentes, o título “Direitos Humanos no Banquete dos Mendigos” soa irônico pois acabava por reunir nomes já famosos na época (como Edu Lobo e Paulinho

da Viola, entre outros). Jards nega que o título do disco fosse uma referência ao álbum lançado pela banda inglesa *The Rolling Stones* em 1968, “*Beggars Banquet*”⁸ – diz que foi uma coincidência.

Um bom registro para se compreender o clima de agitação social manifestada no show – e a história do disco físico – é o episódio do programa “O Som do Vinil”, exibido pelo Canal Brasil em 15 de maio de 2012, quando o pesquisador e apresentador Charles Gavin entrevistou Macalé e outros participantes do evento. Esse programa foi analisado por Marcia Ramos de Oliveira no artigo “O (LP) Banquete dos Mendigos e a Censura Musical no Brasil (1973-2013)”, no qual se repensa a historicidade do álbum e uma análise do programa, em diálogo com as questões historiográficas da “História do Tempo Presente”:

O artigo ocupa-se em apresentar o Lp “O Banquete dos Mendigos” (1973) como evidência documental do cerceamento à atividade artística e musical durante a ditadura civil-militar brasileira (1964-1985). As reflexões apresentadas orientam-se pela História do Tempo Presente, relacionando tal perspectiva a abordagens que dimensionaram a repressão e o controle do Estado sobre os músicos durante o regime autoritário. Procura também dimensionar a importância da fonte audiovisual e musical no trabalho do historiador, tendo por parâmetro este estudo de caso, em específico (OLIVEIRA, 2014, p. 155).

O programa do Canal Brasil apresenta vários depoimentos que contribuem para redimensionar o valor histórico desse disco como fenômeno do campo cultural da época. Tem um trecho, por exemplo, em que Jorge Mautner comenta a capa do LP, dizendo poeticamente: “os direitos humanos vieram do sermão da montanha. A democracia foi inventa na ágora na Grécia, mas não tem comparação com a democracia de Jesus. Gerchman sacou isso e colocou os direitos humanos como a ceia. A própria ceia é uma imagem com simbologias comunitárias”.

Pela audição do álbum, percebe-se que, além das músicas escolhidas, se destacam os comentários dos artistas entre as apresentações. O show começa com o sambista Paulinho da Viola com sua execução musical precisa em voz e violão, como se convidando de uma forma carismática os ouvintes para o seu “Pagode do Vavá” e, na sequência, introduz a tensão musical com “Roendo as unhas” (faixa do disco que estava lançando naquele ano: “Nervos de aço”). Após cantar seu samba “Dança da Solidão”, Paulinho se despede, explicando para a plateia que não podia cantar outra música, pois precisavam seguir o roteiro estabelecido (uma indireta para a censura?). Na sequência entra Edu Lobo que,

⁸ “*Beggars Banquet*” é o 7º álbum de estúdio na discografia britânica da banda de rock inglesa *The Rolling Stones*, lançado em 1968. O disco abre com a canção “*Sympathy for the Devil*”, que naquele mesmo ano também nomeou um filme do diretor francês Jean-Luc Godard, que documentou a banda gravando a faixa em estúdio, alternando imagens da “contracultura” e reflexões políticas e sociais do fim dos anos 60.

depois de cantar “Para dizer adeus” (parceria sua com o homenageado Torquato Neto), chama ao palco Mautner que descontraí o clima do show com a cômica “Samba dos animais”, na qual imita de uma forma lúdica vários animais e faz referência à “Mosca na sopa” de Raul Seixas. O pianista Johnny Alf se apresenta em seguida, finalizando sua performance como se unindo pontas da história da música brasileira: faz um *medley* de “Despedida de Mangueira” (de Aldo Cabral e Bendito Lacerda, gravada/difundida por Cartola) e a sua “Eu e a Brisa”, que ressoa como uma homenagem ao samba “do morro”, ligando-o à leveza de sua própria canção (apontada como uma “pré-bossa nova” por alguns estudiosos).

Um dos momentos musicais mais tensos do espetáculo é a participação de Gonzaguinha (constando no encarte ainda como “Luiz Gonzaga Jr.”), que começa cantando “Palavras” (canção melancólica na qual instigará uma indireta aos quase 10 anos de regime militar), seguida por um *medley* de “Vingança” (de Lupicínio Rodrigues), que aparece na performance ressignificada, como se toda aquela juventude ali reunida desejasse se “vingar” de praticamente uma década de autoritarismo contra os Direitos Humanos e contra a democracia.

Além do LP duplo, o álbum também pode ser ouvido num *box* de 3 CDs, nos quais vieram várias canções que não foram incluídas no disco original. Da apresentação de Raul Seixas, por exemplo, no vinil veio apenas a gravação de “Cachorro Urubu” (parceria sua com Paulo Coelho), mas no *box* consta ainda um *medley* de “Al Capone” com “Prelúdio”, além dos clássicos “Ouro de Tolo” e “Mosca na Sopa”. Em “Mosca na sopa”, Raul (acompanhado por uma banda expressiva, com guitarra, baixo e bateria) faz uma interpretação debochada, na qual mistura o ditado “Água mole em pedra dura tanto bate até que fura” com alguns dos versos censurados de “Como vovó já dizia” (“Quem não tem papel dá o recado pelo muro/ Quem não tem presente se conforma com o futuro”). Após sua apresentação provocativa, Raul anuncia o “Grupo Soma”, do estadunidense Bruce Henry Leitman, que toca seu *folk* em inglês e chama o MPB-4, que faria a seguir uma das apresentações mais contundentes do show, do ponto de vista político.

Chico Buarque e MPB-4 misturam a canção “Pesadelo” (parceria de Maurício Tapajós e Paulo Cesar Pinheiro) com “Quando o Carnaval Chegar”. A mescla das duas canções dá o sentido de uma simbiose entre distopia e utopia, visto que os versos de “Quando o Carnaval Chegar” marca uma fase das canções de Chico com uma perspectiva em que o eu-lírico está à espera do futuro, do dia de amanhã, segundo Naves (2010, p. 49):

Ao que parece, o AI-5 é o marco a partir do qual o compositor substitui a perspectiva de uma redenção a ser realizada no presente pela utopia de um futuro libertador. E é também a partir daí que a palavra “samba” aparece em sua obra

como metáfora de libertação política, de um amanhã transformado, mais justo. Ao proceder desse modo, criando imagens de uma redenção postergada para o futuro, Chico não está sozinho, pois compartilha com os companheiros de sua geração uma visão utópica e otimista, com relação ao que está por vir (NAVES, 2010, p. 49).

Essa perspectiva utópica, todavia, vislumbra um futuro não apenas “libertador”, mas também “vingativo”. “Apesar de você” inaugurou, na obra de Chico Buarque, em 1970, esse tipo de viés utópico e ao mesmo tempo “revanchista” (NAVES, 2010, p. 50). Além dessas canções de protesto, Chico também faz comentários críticos provocativos, como: “Eu queria pedir desculpas, pois além do MPB-4 estar desfalcado do Magro, eu também estou desfalcado do meu repertório. Só vou poder cantar coisa velhinha”. Ao tocar um trecho de (uma canção que ainda não tinha sido lançada, mas que faria sucesso entre suas “canções de protesto”) “Jorge Maravilha”, provocará risos e aplausos, principalmente quando chega no refrão: “Você não gosta de mim, mas sua filha gosta”, indireta para o presidente-general Emílio Garrastazu Médici (1905-1985). Ovacionado pela plateia, Chico Buarque protagonizava um dos ápices do show.

O 3º CD do *box* abre com Milton Nascimento cantando “A Felicidade” (de Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes) e duas de suas parcerias com Ronaldo Bastos: “Cais” e a comovente “Nada Será como Antes”. Na sequência entra o idealizador, Jards Macalé, apresentando duas de suas parcerias com Waly Salomão (“Rua Real Grandeza” e “Anjo Exterminado”).

Após o percussionista Pedro Santos, se apresenta o acordeonista Dominginhos, que comenta: “Nunca pensei que fosse levar tanto autógrafo para casa hoje”, celebrando a quantidade de artistas famosos reunidos. Dominginhos toca seu “Lamento Sertanejo”, parceria com Gilberto Gil. Esses episódios relatados são apenas alguns exemplos que demarcam o álbum (seja o vinil duplo ou *box* triplo de CDs) “O Banquete dos Mendigos” como uma obra artística coletiva. No próximo tópico, pretendo tecer alguns comentários sobre a “biografia” do álbum físico, que passou por vários percalços até ser revalorizado, ressignificado e, enfim, relançado em vinil, agora em 2017.

Considerações finais

O áudio do show, gravado clandestinamente pelo técnico de som Maurice Hughes⁹, foi lançado pela gravadora *RCA* num álbum-duplo, logo censurado, ainda em 1974. Só foi permitido pelo regime o relançamento em 1979, circunstância esta que provocaria controvérsias de Macalé com setores da intelectualidade de esquerda – após levar uma cópia do disco à Brasília para o general Golbery do Couto e Silva (1911-1987), já no fim do governo de Ernesto Geisel (1974-1979).

No livro “Afinal, o que viemos fazer em Paris?” (2007), o jornalista Alberto Villas faz um relato memorialístico dos discos de vinil embalados que ele recebia do Brasil, quando esteve exilado na França, durante a década de 1970. Villas (2007, p. 183-184) dedica um tópico específico de seu livro para comentar as impressões de sua recepção de “O Banquete”, que primeiro lhe chegou em uma fita K-7 clandestina:

O Banquete dos Mendigos não chegou em Paris em forma de disco, e sim de uma fita fora da caixinha de plástico e com uma qualidade sofrível. Trazia um punhado de músicas e pequenos discursos com a leitura do texto tal e qual da Declaração Universal dos Direitos Humanos, uma verdadeira anarquia. Lembro-me de ter ouvido *Jorge Maravilha* pela primeira vez nessa fita clandestina. Ela tinha cara, jeito e pinta de coisa proibida, revolucionária para nossos tempos de ditadura. O *Banquete dos Mendigos* era um balaio de gatos. De *Quando o Carnaval Passar* do Chico pulava para o *Pesadelo* do MPB-4, passando pelas *Palavras* de Luiz Gonzaga Junior, pelo *Pagode do Vavá* de Paulinho da Viola até chegar a *Rua Real Grandeza* de Jards Macalé. O disco soou como um protesto de Victor Jara com os dedos sangrando, um tango desesperado de Gardel, um grito de alerta de Mercedes Sosa. A Declaração Universal dos Direitos Humanos mais parecia um discurso inflado e revolucionário de um povo prestes a tomar o poder. Sem mais nem menos, *Eu e a Brisa*, um *Lamento Sertanejo*, uma *Oração da Mãe Menininha*. O banquete era mesmo dos mendigos encurralados numa rua escura e sem saída, que, apesar dos pesares, enxergavam uma luz no fim dela, uma *Felicidade*, um *Bom Conselho*, um *Samba dos Animais*. Eu não conseguia imaginar a capa daquele disco. Só muito tempo depois ela veio à luz numa fotocópia em preto e branco reproduzida por um jornal nanico. O Banquete dos Mendigos era na verdade uma santa ceia.

Por esse relato afetivo pode-se depreender como a obra entusiasmou alguns setores do público, por considerá-la transgressora e “revolucionária” num período de intensa repressão política. A tensão e o desespero da juventude que acompanhou a gravação do show está registrada em várias passagens do disco. Outro aspecto interessante a se observar nesse comentário de Villas é o impacto gerado pela capa de Gechman. A apreciação da arte gráfica era uma parte fundamental no consumo da cultura do vinil. Ouvir um disco era (e ainda é, para os atuais apreciadores) como um “ritual”. Observar os detalhes artísticos das capas

⁹ Maurice Hughes, o engenheiro de som, fez a gravação “clandestina” do show. Hughes também esteve com Macalé em Londres, acompanhando as gravações do antológico disco “Transa” (1972) de Caetano Veloso.

trata-se de uma dimensão fundamental para se compreender a obra musical como um todo. Com capas com fortes significados simbólicos, os discos de vinil tornavam-se obras conceituais, muitas vezes contando com a colaboração de artistas plásticos consagrados. Naves (2010, p. 96) comenta essa importância concedida para as capas dos discos a partir do tropicalismo musical: “O Tropicalismo, para ser entendido, requer não só a fruição dos discos e de suas capas igualmente conceituais – criadas por artistas como Rogério Duarte e Hélio Oiticica –, como também a análise de seus espetáculos”.

Em 2015 o álbum “Banquete dos Mendigos” foi relançado pelo selo “Discobertas”, em um *box* com 3 CDs¹⁰, com o apoio da ONU, novamente. Dessa vez foram lançadas mais canções do material gravado, incluindo gravações que permaneciam inéditas. Em 2017 todo esse material está sendo distribuído em uma nova prensagem de vinil¹¹. Nesses novos relançamentos, porém, saiu de cena a capa provocativa de Gerchman, para dar lugar a um *design* mais convencional, sem o mesmo sentido artístico-crítico de antes...

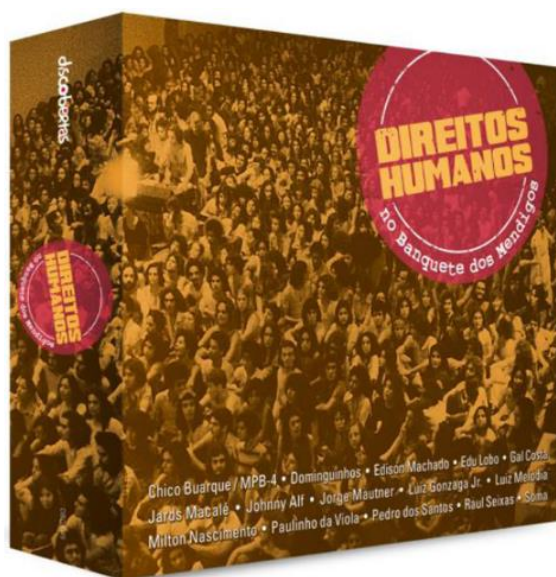


Figura 2: Box de CDs: “Direitos Humanos no Banquete dos Mendigos”
Fonte: *Discobertas*, 2015.

Atualmente as prensagens desse LP da década de 1970 são raridades cobiçadas por colecionadores de vinil em sebos e lojas de discos especializadas. Charles Gavin

¹⁰ Interessante observar o interesse de vários públicos consumidores atualmente pela memória musical desse período, como se confirma pela atuação do selo musical *Discobertas*, iniciativa do produtor Marcelo Froés, que vem relançando vários discos históricos da música brasileira. Para conferir o catálogo do selo: <<http://www.discobertas.com.br/>> Acesso em 10 nov. 2017.

¹¹ Sobre o relançamento em 2017: <<http://bileskydiscos.com.br/blog/2017/07/20/direitos-humanos-no-banquete-dos-mendigos-polemica-em-vinil/>> Acesso em 10 nov. 2017.

(apresentador do programa “O Som do Vinil”) questiona Macalé sobre o fato desse disco ser hoje uma raridade. Jards responde com seu humor provocador: “Esse disco não deveria ser raro, deveria estar nas escolas”, pois foi (e é) um ato político humanista. Além de um gesto político, o show também pode ser interpretado como um marco da diversidade do campo cultural brasileiro na primeira metade da década de 1970. Nas palavras de Macalé esse ato de protesto se definiu como “ação política pela liberdade e contra o horror”.

"HUMAN RIGHTS AT THE BEGGARS BANQUET": A PHONOGRAPHIC AND POLITICAL RECORD OF THE MUSICAL SCENE IN THE DICTATORIAL BRAZIL OF 1973

Abstract: The purpose of this article is to reflect on the historical meanings of the album "Human Rights at the Beggars Banquet" (1974/1979), understood as a sound document of the show-manifesto directed by the composer Jards Macalé and the plastic artist Xico Chaves, in the troubled year of 1973, in the middle of the Brazilian military-corporate dictatorship (1964-1985), in the MAM (Museum of Modern Art) of Rio de Janeiro. This political-cultural act brought together an expressive part of the musical scene of the time, in support of the "Universal Declaration of Human Rights" of 1948, with the support of the United Nations. The recording of the audios of the show was censored in 1974 and later reissued on vinyl (in 1979) and CDs (in 2015), as a phonographic record of a humanist, democratic and libertarian protest of the cultural field in this historical period. I try to situate this event in Macalé's discography and highlight it as an important collective work in the history of Brazilian popular music.

Keywords: Jards Macalé. Human rights. Dictatorship. MPB.

Referências

ABREU, Alzira Alves. *A ação política dos intelectuais do ISEB*. In: Intelectuais e política no Brasil. A experiência do ISEB. Caio Navarro de Toledo (org.). – Rio de Janeiro: Revan, 2005.

ALBIN, Ricardo Cravo. *Dicionário Houaiss Ilustrado Música Popular Brasileira*. Criação e Supervisão Geral: Ricardo Cravo Albin. Rio de Janeiro: Instituto Antônio Houaiss, Instituto Cultural Cravo Albin e Editora Paracatu, 2006. p. 367.

ALBUQUERQUE, Célio. *1973: O ano que reinventou a MPB*. Rio de Janeiro: Editora Sonora, 2014.

BOBBIO, Norberto. *Direita e esquerda: razões e significados de uma distinção política*. Tradução: Marco Aurélio Nogueira. 3ª edição. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. Introdução, organização e seleção de Sergio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2007.

DIOGO, Ulisses Monteiro Coli. *“É impossível levar um barco sem temporais”: os Malditos da MPB e a crítica musical em fins da década de 1960 e década de 1970*. In: CONGRESSO

INTERNACIONAL DE HISTÓRIA: NOVAS EPISTEMES E NARRATIVAS CONTEMPORÂNEAS, V, 2016, Jataí – GO. 2016. p. 1-15 (Anais eletrônicos).

DREIFUSS, René Armand. *1964: A Conquista do Estado: Ação Política, Poder e Golpe de Classe*. Petrópolis: Vozes, 1981.

FILHO, Manoel Gonçalves Ferreira. *Direitos Humanos Fundamentais*. 2ª ed. São Paulo: Saraiva, 1998.

JUNIOR, JANOTTI. *Entrevista – Will Straw e a importância da ideia de cenas musicais nos estudos de música e comunicação*. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Brasília: 2012.

Jards, aliás, Macau, aliás, Macalé. *Pasquim*. Rio de Janeiro, 12 set. 1975. p. 9-11.

MACALÉ, Jards (Org.). *Direitos Humanos no Banquete dos Mendigos*. Rio de Janeiro: RCA. 1979. 2 discos sonoros (LPs).

_____. *Direitos Humanos no Banquete dos Mendigos*. Produção executiva: Marcelo Froés. São Paulo: Discobertas [2015]. Box de 3 CDs.

MELLO, Zuza Homem de. *A Era dos Festivais: uma parábola*. São Paulo: Editora 34, 2003.
MUÑO, Antônio. [Carta] 13 dez. 1973, Rio de Janeiro [para] Macalé, J., Rio de Janeiro. 1f. Centro de Informações das Nações Unidas.

MOTA, Lia Duarte. *Jards Macalé em cena*. XIII Congresso Internacional da ABRALIC – Internacionalização do Regional. Campina Grande, 2013.

NAPOLITANO, Marcos. *História & música: história cultural da música popular*. São Paulo: Autêntica, 2002.

_____. *A música popular brasileira (MPB) nos anos 70: resistência política e consumo cultural*. IV Congresso de La Rama latino-americana Del IASPM. Cidade do México. 2002.

NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

OLIVEIRA, Marcia Ramos de. *O (Lp) Banquete dos Mendigos e a Censura Musical no Brasil (1973-2013)*. Resonancias - Revista de investigación musical. Vol. 18, nº 34. Pontificia Universidad Católica de Chile, 2014.

PEDROSO, Regina Célia. *10 de dezembro de 1948: A Declaração Universal dos Direitos Humanos*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2005.

PIMENTEL, João. *Jards Macalé. Álbum de Retratos*. Rio de Janeiro: Memória Visual: Folha Seca, 2007.

RIDENTI, Marcelo. *Em Busca do Povo Brasileiro: Artistas da Revolução, do CPC à Era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

TERRON, Paulo. *O herói que mudou sem mudar*. Encarte da “Ocupação Jards Macalé”. São Paulo: Itaú Cultural, 2014.

VILLAS, Alberto. *Afinal, o que viemos fazer em Paris?* São Paulo: Globo, 2007.

WEFFORT, Francisco. *O Populismo na Política Brasileira*. Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra, 1978.

Sites

D'ARAÚJO, Maria Celina. *O AI-5*. Fundação "Getúlio Vargas", Centro de Documentação de História Contemporânea do Brasil. Disponível em: <<http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/FatosImagens/AI5>>. Acesso em 17 nov. 2017.

Programa "O Som do Vinil" (15 mai. 2012). Disponível em: <<http://canalbrasil.globo.com/programas/o-som-do-vinil>> Acesso em: 10 nov. 2017.

Sobre os CDs "Direitos Humanos no Banquete dos Mendigos" no site da ONU. Disponível em: <<https://nacoesunidas.org/cds-de-historico-show-1973-direitos-humanos-no-banquete-dos-mendigos-e-lancado-no-rio-com-apoio-da-onu/>> Acesso em: 10 nov. 2017.

Box de 3 CDs do álbum "Direitos Humanos no Banquete dos Mendigos. Disponível em: <<http://discobertas.com.br/new/>> Acesso em: 10 nov. 2017.

SOBRE O AUTOR

Diego de Moraes Campos é doutorando em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ); docente da Secretaria de Estado de Educação, Cultura e Esporte de Goiás.

Recebido em 11/11/2017

Aceito em 20/12/2017